



*Bloque de viviendas Novocomun (Como, Italia, 1928), de G. Terragni*

#### **4. CLASICISMO MODERADO Y RACIONALISMO EN LA PERIFERIA EUROPEA (II). GIUSEPPE TERRAGNI, ADALBERTO LIBERA Y LA ARQUITECTURA ITALIANA DEL FINAL DEL PERÍODO MUSSOLINIANO**

**4.1. GIUSEPPE TERRAGNI Y LA FORTUNA DEL RACIONALISMO ITALIANO.**—Giuseppe Terragni (Meda, Milán, 1904-1943), titulado en arquitectura por la Escuela Politécnica de Milán en 1926, en la que recibió una enseñanza ecléctica sin tener en ella verdaderos maestros, representa el mejor racionalismo italiano de los años treinta tanto por ser su más brillante figura como por constituir una importante frustración, debida a su prematura muerte a los 39 años. Esto es, en una fecha tal que su carrera quedó limitada precisamente al período racionalista, emblematizándolo así por completo.

Su desaparición es, pues, el símbolo de una aventura arquitectónica colectiva que naufragó, de un lado, en las procelosas aguas de las necesidades finales del fascismo mussoliniano y, de otro y más definitivo, en la tragedia de la segunda guerra mundial.

La reciente antorcha de la arquitectura moderna fue recogida en Italia por una generación más joven que la de los protagonistas de las vanguardias y quedó mostrada por la fundación, en 1926, del *Grupo 7*, asociación para promover la arquitectura *racional*, que publicó sus artículos y manifiestos en la revista *Rassegna Italiana* y que estaba formada por Terragni, Figini, Pollini, Frette, Larco, Libera y Rava. Terragni mismo ofrecería la prueba de su temprana madurez en el *bloque de viviendas Novocomun*, en Como (1928).

Es este un edificio de estética purista y radical, en el que se utilizaron insólitos hallazgos formales derivados del constructivismo ruso en sus elaboradas y atractivas esquinas, pero que cuenta asimismo con un equilibrio compositivo heredado de la enseñanza académica. En efecto, algunos recursos que parecen proceder del club municipal de obreros de Golosov, en Moscú (1928; nótese que ambos edificios son estrictamente contemporáneos), fueron utilizados por Terragni para construir un matizado y expresivo lenguaje urbano que, al poner el énfasis en las esquinas mediante un escultórico juego entre el encuentro recto y ortogonal de los paños murales, el circular de estos mismos y el cilindro acristalado, permite que la gran fachada restante pueda permanecer en unos términos compositivos más simples y más libres.

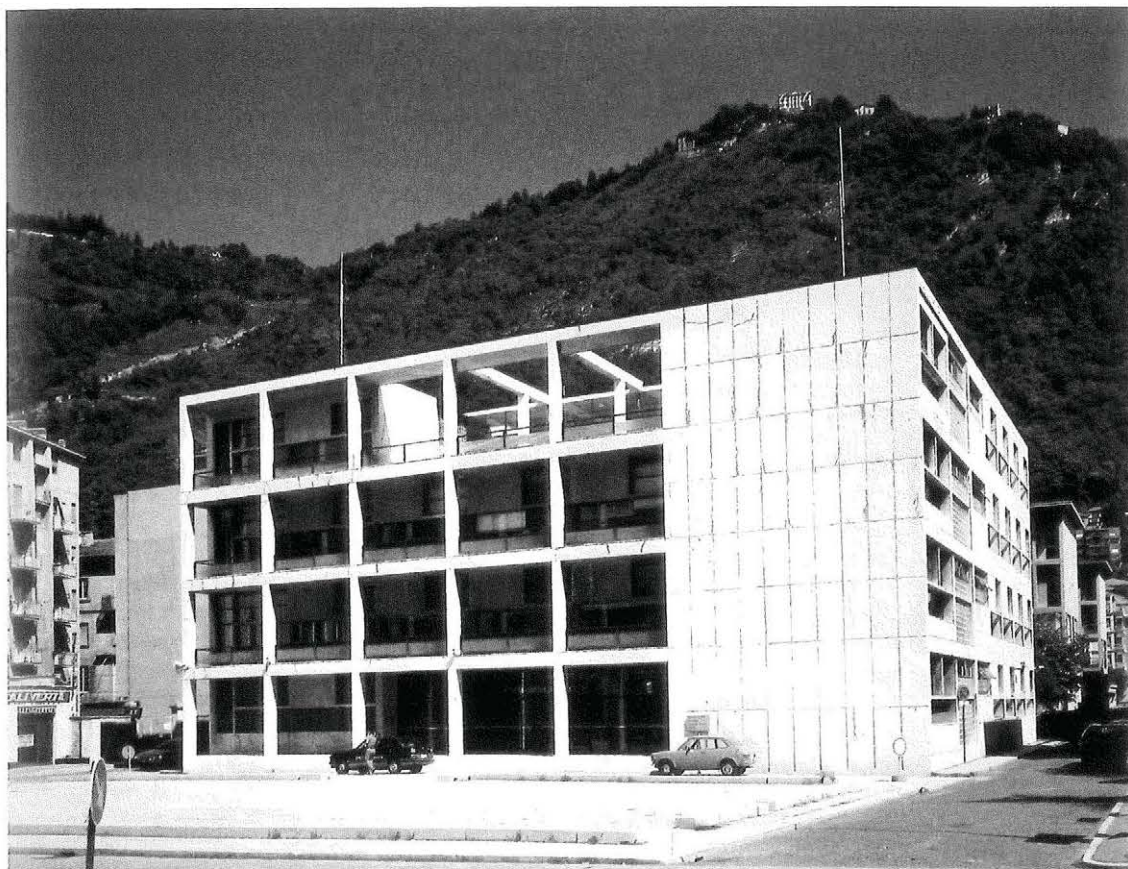
Pero la aceptación de esta arquitectura no era todavía nada clara en el ambiente cultural y social italiano de aquellos años, como prueba el hecho de que Terragni tuviera que acudir a presentar ante el ayuntamiento una casa más convencional, para que fuera aprobada, ejecutando la versión moderna en la realización de la obra. Este ambiente conservador le llevará a trabajar después en una manera más próxima al novecentismo en el *monumento a los caídos en Como* (1928-1932).

Pero fue muy interesante asimismo su aproximación a la escasamente utilizada estética futurista, protagonizada en arquitectura por su coterráneo Antonio St. Elia, de cuya obra nunca realizada adoptó un dibujo para un segundo *monumento a los caídos en Como* (1931-1933), situado al borde del lago, y de un gran atractivo monumental. La inteligente y expresiva explotación de los recursos futuristas



*Casa Giuliani-Frigerio* (Como, 1938-1939),  
de G. Terragni





*Casa del Fascio* en Como (1932-1936), de G. Terragni

estuvo presente asimismo en la original realización de la *sala o en la Exposición de la Revolución Fascista* (1932), atractiva y brillante escenografía, poco empañada —o poco estorbada, al menos— por lo que pudiera considerarse como una contaminación desde los propios contenidos ideológicos.

Pero la contribución más personal de Terragni ha de asignarse a obras como la *casa del Fascio* en Como (1932-1936), a la que pueden unirse también, formando un mismo grupo, realizaciones como la *casa junto al lago para un artista*, en la V Trienal de Milán (1933), e incluso la *casa Rustici* en el Corso Sempione (Milán, 1933-1935) y la *casa Giuliani-Frigerio* (Como, 1938-1939), ambos edificios urbanos de vivienda colectiva, y realizados en algunas ocasiones con Pietro Lingeri.

Consistió esta aproximación, más madura y definitiva, en aceptar la estructura de pórticos de hormigón armado, popularizada por Perret en su empleo convencional y académico, para constituir no sólo el armazón técnico del edificio, sino también su expresión principal, o, más exactamente, su expresión casi única, cuestión que quedó patente sobre todo en lo que ha de considerarse su obra maestra, la ya citada *casa del Fascio* en Como. Perret, según ya vimos, utilizó el hormigón armado para realizar pórticos de vigas y soportes capaces de ayudar a la configuración externa de sus edificios, ya que, a través de aquellos podía recomponerse un simplificado y depurado sistema compositivo que quería situarse aún del lado del lenguaje clásico. Terragni, en cambio, usó los pórticos de hormigón armado en un modo tal que le permitiera constituir mediante ellos un sistema formal nuevo, completo, abstracto y absoluto, capaz de identificarse con la arquitectura misma y servir así principios disciplinares e intenciones formales que le eran propios.



*Casa del Fascio en Como (1932-1936), de G. Terragni. Detalle del gran vestíbulo*

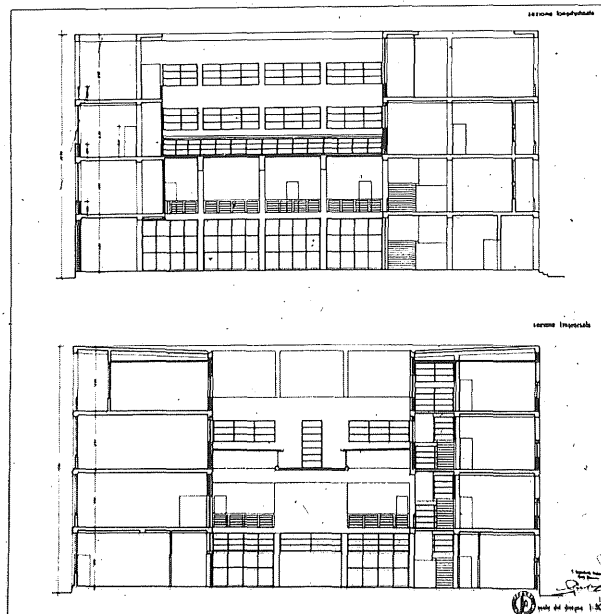
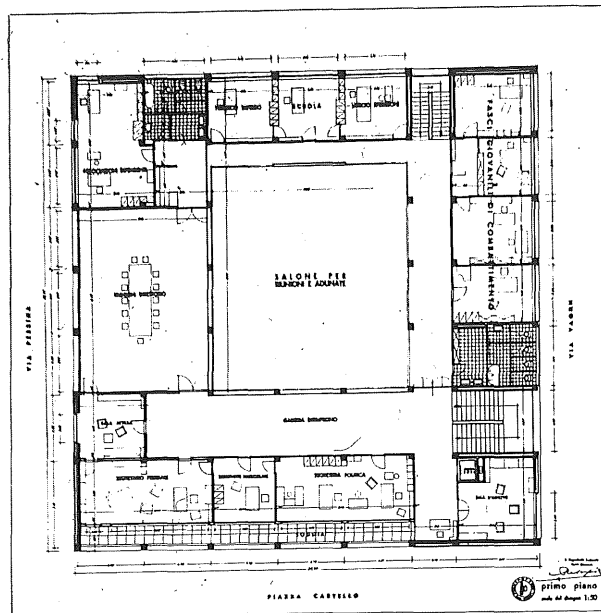
Así, pues, en la *casa del Fascio*, los pórticos de hormigón se dispusieron según los planos paralelos que para tal cuestión eran constructivamente lógicos, pero, además, según la dirección ortogonal a éstos capaz de convertir al edificio en un edificio «isótropo», valga la analogía; es decir, indistinto en cualquiera de sus dos direcciones espaciales.

La estructura se diseñó en detalle utilizando la libertad que el material le daba para precisar sus dimensiones en la búsqueda de una perfección visual absoluta, y para convertirlo así en un sistema abstracto, formalmente puro: en un sistema reticular que dicta con su geometría tanto la partición de sus elementos como la disposición de la totalidad, la configuración de su espacio como la de su volumen y la imagen visual que de todo ello se tiene.

El edificio es, pues, un volumen puro servido por una continua y estudiada retícula cúbica, a través de la que se cumplen, además, aquellos ideales que la arquitectura moderna había consagrado recientemente: las ideas de transparencia y de continuidad entre el exterior y el interior; la libertad del espacio, que puede utilizar, en la aceptación de la retícula, disposiciones singulares como la del gran patio cubierto; o que puede, incluso, desmentir su «dictadura» de obligada posición sin que las partes ni el conjunto se resientan visualmente. Esto es, dotarle incluso de una independencia entre cerramiento y estructura que, aunque aquí atada a la fuerza de la malla paralelepípedica, da prueba de sus

posibilidades al lograr que la imagen con ella conseguida pueda ser diferente del volumen real: la fachada principal —con los ligeros retranqueos que consiguen dibujar la imagen del pórtico, o con los vacíos de la terraza superior que queda enmarcada, sin embargo, en la forma global y unitaria, y con el contrapunto del gran paño continuo y ciego— muestra tanto la libertad como la riqueza del sistema. Las fachadas laterales, no tan determinadas por la presencia directa de la retícula, muestran lo explicado con más intensidad aún.

Terragni llegó con la *casa del Fascio* a un importante *culmen* del dominio formal absoluto de los pórticos de hormigón armado; esto es, en el que el material es utilizado correctamente desde el punto de vista técnico, pero convirtiéndolo al tiempo en un lenguaje arquitectónico nuevo: en un sistema for-



*Casa Giuliani-Frigerio* (Como, 1938-1939),  
de G. Terragni. Planta primera y secciones  
del edificio



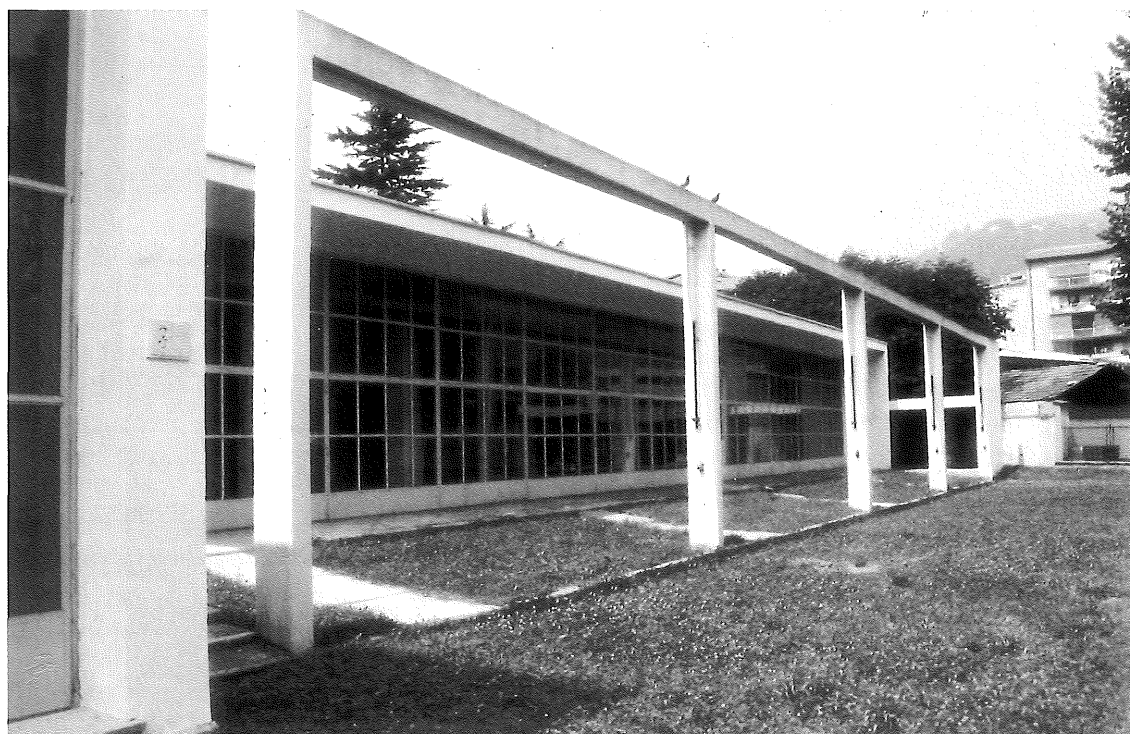
mal que ha dominado proyectualmente dicha técnica para convertirla en una cuestión arquitectónica, tan pura como completa. Observando el edificio se diría que, en la estructura, no puede distinguirse su perfección técnica de su perfección formal, si bien es preciso reconocer que es en realidad esta última la que, persuasivamente, nos convence acerca de la primera al ser capaz de representarla con una absoluta fortuna.

El sistema ideado por Perret, que en sus manos tuvo unas consecuencias estimables pero limitadas, alcanzaba así el punto más alto posible, arquitectónicamente hablando. Con la *casa del Fascio* se plasmó, casi en modo canónico, una de las formas posibles de tratar un material que, como el hormigón armado, no tiene naturaleza formal propia y que se prestaría del todo a muchas otras interpretaciones. Ya observó el profesor Moneo que no era quizá tan sólo una feliz coincidencia el hecho de que el dominio formal de Terragni en la *casa del Fascio* fuera contemporáneo del dominio técnico del cálculo de las estructuras hiperestáticas de pórticos de hormigón armado mediante el método de aproximaciones sucesivas inventado por Cross.

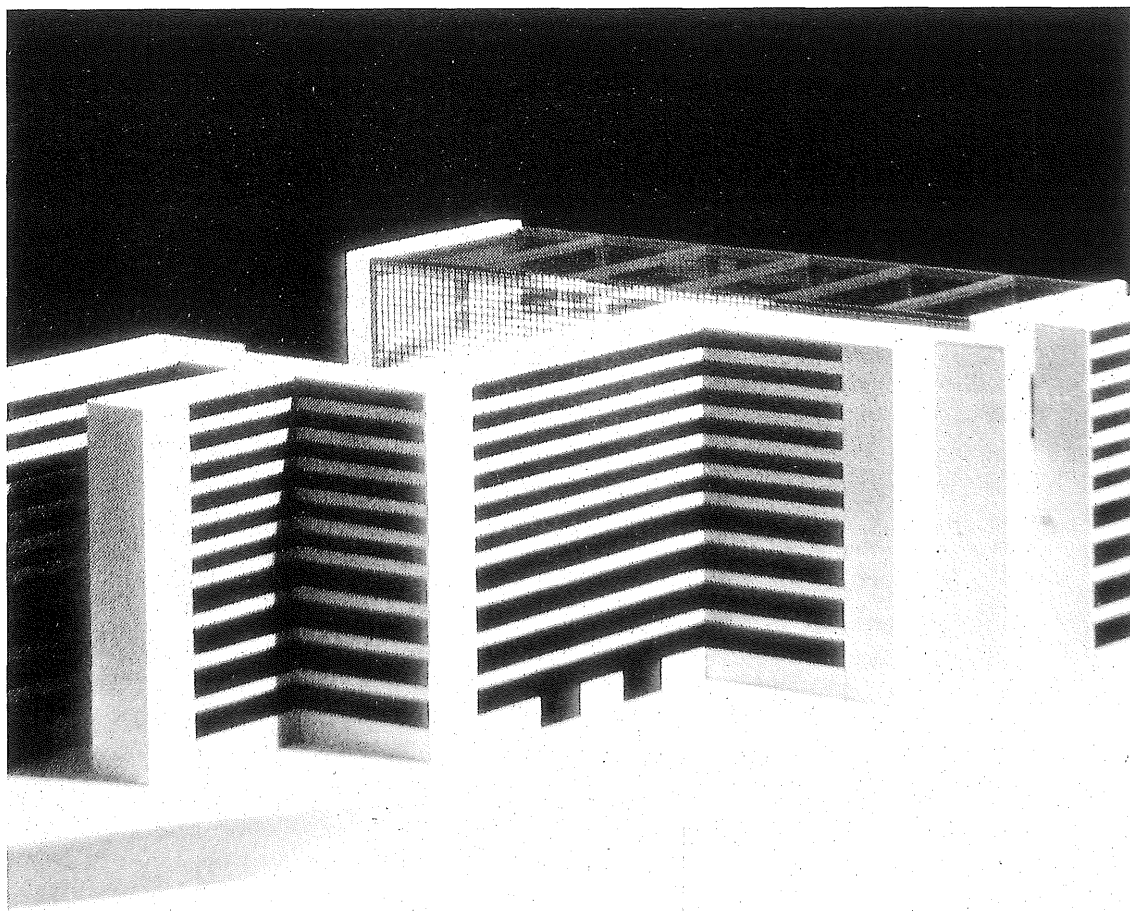
La propuesta de Terragni abrió un camino que él mismo se encargó de desarrollar en las demás obras citadas, pero que tendría además una importante fortuna histórica como instrumento arquitectónico que puede considerarse con independencia, que tuvo un verdadero y amplio influjo, y cuya práctica continúa vigente.

Como dijimos, en la *casa del Fascio* de Como dejó Terragni, sin duda, su obra maestra. Pero es preciso además reconocer frente a ella que la práctica de un racionalismo de carácter purista no estaba opuesto, a pesar de su radicalidad, a los valores del clasicismo, como en cierto modo la posición del edificio en un punto especialmente significativo de la ciudad, y frente al *Duomo*, exigía.

Como Le Corbusier, Terragni confiaba en el empleo de las secciones áureas para definir las proporciones de la abstracta arquitectura moderna. Y, como Perret, parecía también creer que en la estruc-



*Parvulario St. Elia* (Como, 1936-1937), de G. Terragni



*Maqueta del proyecto para el concurso del palacio del Littorio en Roma (I grado, solución B, 1934), de G. Terragni, con P. Lingeri, A. Carminati, E. Saliva y L. Vietti*

tura resistente —como en los viejos órdenes— se encuentra la expresión principal y más intensa de la arquitectura.

El edificio de Como, con su sereno equilibrio compositivo y su fuerte plasticidad, con su atractivo y cualificado espacio interior, hizo nacer un personal sentido de la arquitectura racional, que representa tanto a toda la obra de Terragni como a la arquitectura italiana de su momento, única arquitectura plenamente moderna que, independientemente de las vanguardias o de los grandes maestros, tuvo una gran importancia, en cuanto a la calidad y a la cantidad, en la época anterior a la segunda guerra mundial.

La cita hecha a Le Corbusier no ha sido, por otro lado, casual. Puede decirse que Le Corbusier era para Terragni, como era también para tantos, la principal referencia de la arquitectura moderna, si bien la fuerte personalidad del joven arquitecto italiano hizo que su obra adquiriera igualmente perfiles muy propios.

El desarrollo del purismo racionalista prosiguió en Terragni con obras como el *parvulario St. Elia*, en Como (1936-1937) o la *casa Bianca* en Seveso (Milán, 1936-1937), en las que la investigación for-

mal con la construcción de hormigón armado fue por caminos diferentes que los marcados por la retícula de barras.

En la *casa del Fascio de Lisbona* (Milán, 1938-1939), la aproximación arquitectónica fue muy distinta, proyectando interesantes analogías con elementos más tradicionales, aunque siempre servidas por su poderosa plástica y por su intenso y original sentido del espacio.

Pero las posibilidades, no consumadas, del talento de Terragni se expresaron también en algunos de los grandes concursos promovidos por el régimen fascista, y que tantas interesantes propuestas fueron capaces de despertar. Destacaron entre ellos sus magníficos proyectos para los *concursos del palacio del Littorio* en Roma (tanto el de primer grado, de 1934, como el de segundo grado, de 1937), el de la nueva sede de la *Accademia di Brera* (Milán, 1935-1936), o el del *palacio de Recepciones y Congresos para la EUR-42*, en Roma (1937-1938), que ofreció a Adalberto Libera la posibilidad de construir un edificio de gran calidad, pero estilísticamente algo más condescendiente que la obra de Terragni con los convencionales deseos de un racionalismo «novecentista».

La radicalidad purista de Terragni fue la que le impidió, probablemente, acceder a alguno de estos premios, y, así, a la oportunidad de realizar un edificio verdaderamente complejo y de gran tamaño, donde su especial talento hubiera brillado sin duda al servicio de una gran obra.

En 1938 proyectó el *Danteum*, un monumento funerario en que el lenguaje racionalista que le era propio se puso, de forma insólita, al servicio de la emoción de la muerte. Tal vez fuera un sentimiento ligado al clima de guerra, que más adelante se iniciaría, y que ahora podemos relacionar con su trágico destino en ella. Pues en la guerra murió, en el año 1943, a los 39 de edad, privando así a su país y a la cultura universal del arquitecto italiano probablemente más dotado del siglo XX.

De su estricta escuela puede considerarse a su amigo y discípulo **Cattaneo**, así como a **Figini** y **Pollini**, al menos en lo que se refiere a la *villa Figini* en Milán (1934-1935), interesante ejercicio racionalista tan terragniano como corbuseriano.

**4. 2. ADALBERTO LIBERA Y OTROS ARQUITECTOS RACIONALISTAS.**—Presididos por la estelar y malograda figura de Terragni, pero también por la del más realista **Adalberto Libera** (Villa Lagarina, Trento, 1903-1963), la generación de arquitectos italianos que nació en los primeros años del siglo constituye probablemente la única cultura europea que, de modo colectivo y casi nacional, dejó una herencia racionalista ciertamente abundante, por desgracia muchas veces reducida a ejercicios proyectuales no realizados.

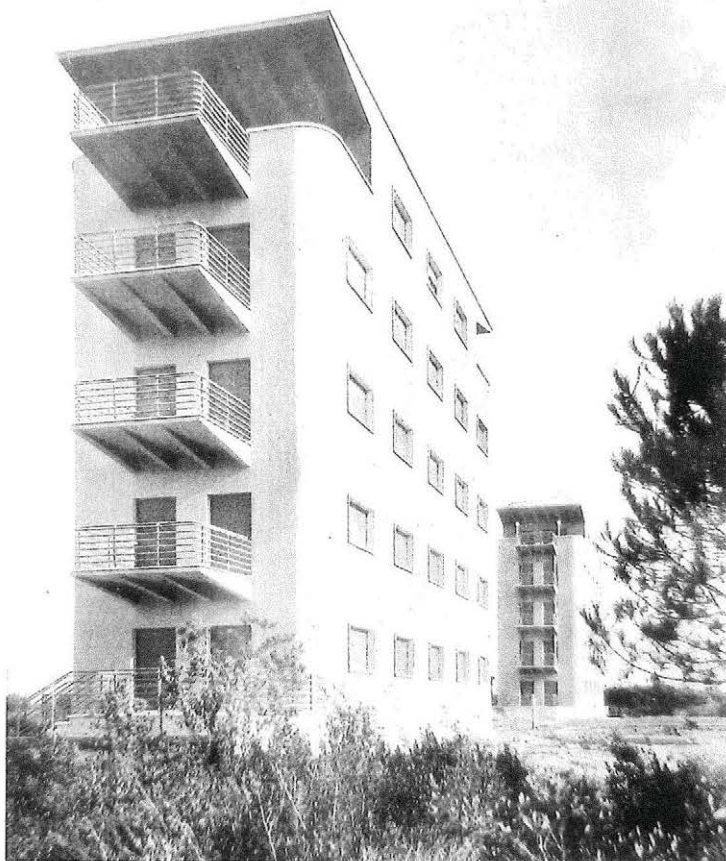
Una de las figuras más brillantes y también, preciso es decirlo, con más oportunidades fue la ya citada de Adalberto Libera, que con la confianza de hombres del régimen y con el triunfo en algunos concursos llegó a realizar una obra de bastante importancia.

Con M. de Renzi y A. Valente se encargó de la *exposición de la Revolución Fascista* en 1932, en la que, como ya habíamos dicho, también participó Terragni, y en la que el talento escenográfico de los autores, aprovechando la explotación de recursos futuristas e iniciando un original figurativismo que anticipaba en cierto modo los recursos del *Pop-Art*, consiguió unas instalaciones de alto interés y cuyos recursos serían utilizados y reelaborados en otras ocasiones.

Muchos pequeños proyectos no construidos sirvieron a Libera para desarrollar un sentido figurativo del racionalismo, original y propio, aunque compartido al menos con el que casi siempre era entonces su colaborador, **Mario Ridolfi**, de quien había sido compañero de carrera en la Facultad de Roma, en una gran amistad y una gran rivalidad entre quienes eran sin ninguna duda, y así se reconocían mutuamente, los miembros más brillantes de su promoción. La mala conciencia italiana frente al episodio fascista ha hecho que estas interesantísimas investigaciones formales —que alcanzaron en Libera y Ridolfi probablemente la mayor altura, pero que también fueron practicadas por algunos otros hasta poder llegar a tenerlas como algo propiamente italiano—, al compararlas con las producciones de la



*Edificio de apartamentos para la sociedad Tirreno en Ostia (Roma, 1932), de A. Libera*



vanguardia europea, fueran tachadas de provincianas, y su aura metafísica y mediterránea, fuertemente plástica y de notable originalidad, tenida por «conservadora». La calidad de las mismas no avala, sin embargo, dichos juicios.

Libera pudo llevar a la realidad este personal y mediterráneo racionalismo muy escasas veces, pero lo hizo al menos en los edificios de *apartamentos construidos para la sociedad Tirreno* en Ostia (Roma, 1932), si bien su primer edificio de verdadera importancia fue el del *palacio de Correos en el Aventino*, Roma (1933-1934), ganado en una serie de concursos nacionales en los que habían resultado también premiados, y consecuentemente realizados, los proyectos de **Mario Ridolfi** en la piazza Bologna (1932) y de Samoná en la Posta all' Appio, también en Roma (1936); o, fuera ya de la capital, el de la *oficina central de Correos* de Nápoles, de **G. Vaccaro** y **G. Franzi** (1931-1933).

Con el *palacio de Correos en el Aventino*, Libera ensayó la arquitectura racionalista para un edificio institucional, exento y sin la presencia inmediata de la ciudad, pero en un lugar de gran significado histórico y de monumentos romanos vecinos. Su compositiva y equilibrada propuesta puso a prueba la capacidad del racionalismo para utilizar matices más próximos al novecentismo en cuanto a dotar al edificio de carácter y de cierto empaque oficial, pero sin hipotecar ni la radicalidad formal ni la calidad. Esta quedó presente en el palacio de Correos de modo notable, y hoy sigue constituyendo uno de los episodios arquitectónicos modernos más atractivos de la ciudad en aquella época.

Pero ya hemos dicho que, al mismo tiempo, Mario Ridolfi construía su cualificado y singular *edificio en la piazza Bologna*, una plaza del ensanche romano, logrando hacerlo con una calidad no menor y con una sofisticada forma: la moderna construcción se pliega suavemente ante la planta de la plaza,

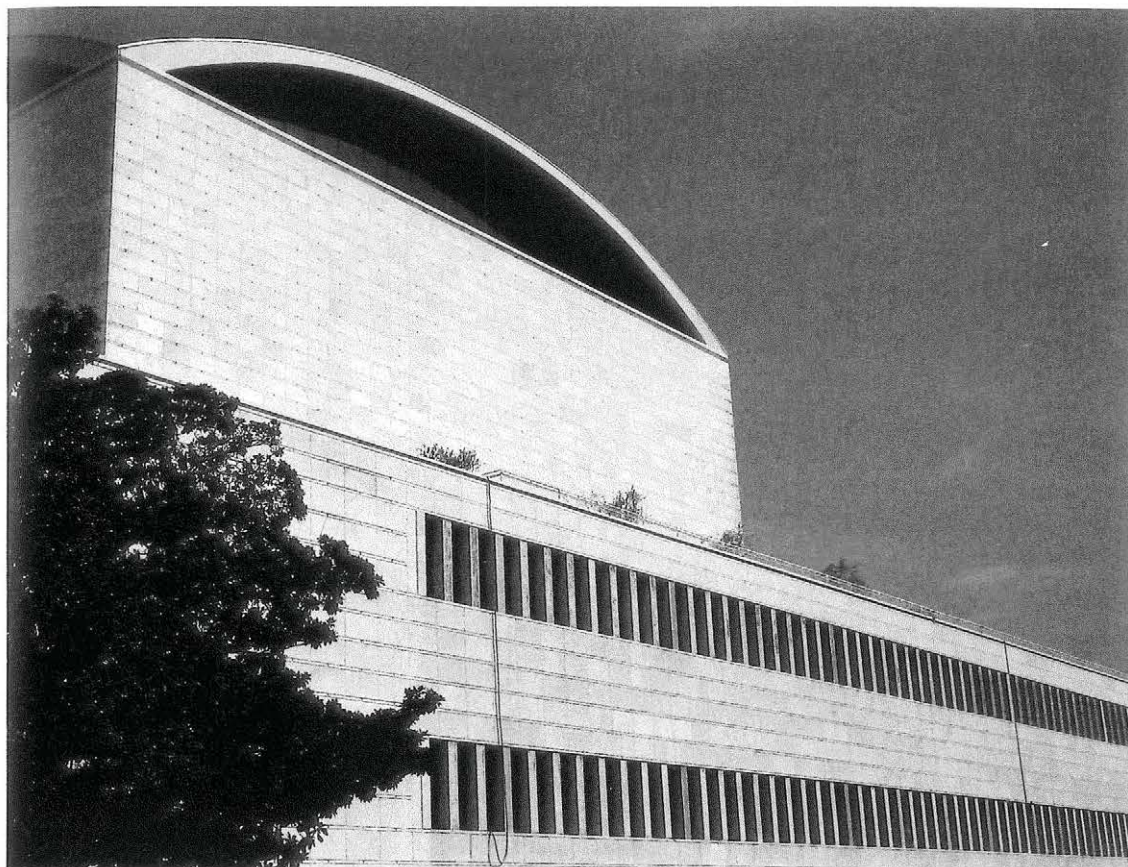


*Palacio de Correos en el Aventino (Roma, 1933-1934), de A. Libera*



*Palacio de Correos en piazza Bologna (Roma, 1932), de M. Ridolfi*





*Palacio de Recepciones y Congresos para la EUR-42 (Roma, 1937 y sigs.), de A. Libera*

dibujando su forma curva, la contracurva de los encuentros de las calles a las que llega, y un final redondo, casi absidal, muy afortunado; un radical pórtico horizontal y con marquesina se abre en su centro y el resto del volumen se compone de escuetos huecos repetidos, casi al modo nórdico en el que hemos visto ya operar a Lewerentz y en el que trabajaría también el Aalto prerracionalista. Como Libera, Ridolfi satisface la práctica de una radical arquitectura moderna con las obligaciones que el enclave le impone, eliminando de ellas lo que de obligación tienen para obtener virtudes que aumentan incluso, y casi paradójicamente, la condición moderna de la inserción formal. El edificio fue asimismo otro de los más afortunados de la ciudad en aquella época.

Libera se presentó igualmente a los grandes concursos del régimen: los del *palacio del Littorio* (1933-1934 y 1937, con De Renzi y Vaccaro), el del *auditorium para Roma* (1935), y el del citado *palacio de Recepciones y Congresos para la EUR-42* (1937), que venció y construyó después de un segundo estudio y con un proyecto totalmente distinto.

Bajo la supervisión del equipo de la EUR-42, presidido por Marcello Piacentini, se encargó también de un proyecto de «ornato» de la Feria, muy original, y que no llegó a realizarse, prolongación de las indagaciones estéticas personales del principio de su carrera, y de las que hemos hablado. En él realizó numerosas y originales propuestas, destacando sobre todo el gigantesco arco de aluminio para la entrada, que iba a ser el símbolo de la exposición, y cuya réplica, no del todo exacta, construiría el arquitecto americano de origen finlandés Eero Saarinen como *Jefferson Memorial* en St. Louis (Missouri, 1948).



*Palacio de Recepciones y Congresos para la EUR-42 (Roma, 1937 y sigs.), de A. Libera. Detalle del vestíbulo de ingreso*

El *palacio de Recepciones y Congresos para la EUR* (1937-1942) fue una de las obras más importantes construida por un arquitecto de su generación, rivalizando tanto en importancia como en calidad únicamente con la *estación de Florencia*, construida por **Micheluzzi**, y siendo ambos edificios institucionales italianos de notable tamaño más cualificados de su época.

El edificio romano de Libera fue, ya muy concretamente y sin duda alguna, lo mejor de lo construido para la Exposición Universal. Adalberto Libera aceptó el obligado compromiso con el trazado novecentista del conjunto al presentar ante el eje transversal en que el palacio se sitúa un edificio simétrico con una delicada columnata clásica. Pero, como si anticipara las ideas que harían popular a Robert Venturi tanto tiempo después —y, también, simplemente forzado por huir de algún modo del convencionalismo académico del conjunto—, esa leve escenografía, de por sí sutil y lograda, junto a los matices tradicionales de la composición del volumen, son el «vestido» de un edificio moderno, muy radical por abstracto, muy afortunadamente concebido, y cuya estética fría y purista no es obstáculo para la existencia abundante de delicados matices, de tratamientos exquisitos en los que el travertino y otras piedras blancas, con sus afortunados despieces, juegan un valor esencial como material figurativo. El Palacio contiene en su interior dos grandes espacios: uno de ellos un salón de actos, cuya forma obtenida con el revestimiento de madera bebe en las más primitivas fuentes de lo orgánico, acaso, en la inspiración en el moderno Asplund; otro, el gran vestíbulo cubierto por una moderna bóveda de crucería, que sirve de gran lucernario y cuya imagen caracteriza el volumen exterior.



La utilización de la piedra como material final de la obra fue un recurso corriente en la arquitectura racionalista de los edificios institucionales. Las superficies de piedra hicieron así que esta arquitectura se acercara por una vía material a las propuestas novecentistas, matizando con ello su radicalidad moderna, pero constituyó al mismo tiempo un instrumento figurativo mucho más importante aún que en la tradición, en cuanto aparecía ahora como una figuración casi única, de la que se sacó un excelente provecho.

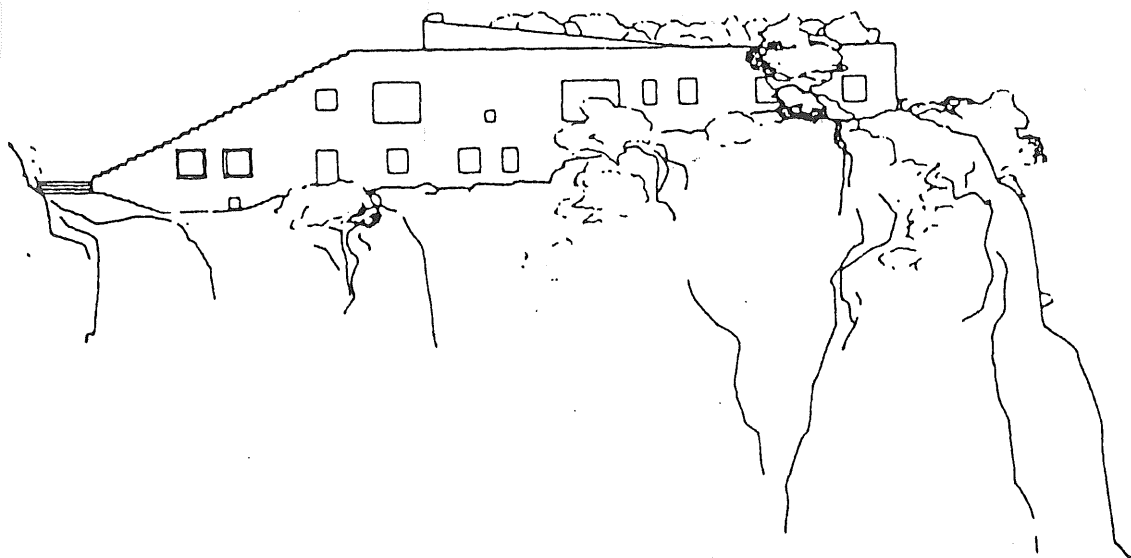
La voluntad de abstracción de la arquitectura racionalista se expresó así, generalmente, por la fuerza dada a la piedra y su despiece, y lo que ocurrió con el palacio de Congresos de Libera puede verse utilizado también en obras de Terragni, Ridolfi, Moretti, ....

El *palacio de Congresos* de Libera, a pesar de su calidad e importancia, fue poco conocido fuera de Italia y poco valorado dentro del país tanto por su construcción en guerra y para la EUR-42, cuya realización general tenía demasiadas concesiones académicas, como por las connotaciones negativas derivadas del fascismo y de los compromisos tradicionales que, leve e inteligentemente, el edificio asumió.

Pues el volumen, compuesto por un abstracto y poderoso basamento (en el que se abre tanto la columnata representativa como la trasera y real entrada racionalista) y por la coronación de planta cuadrada cubierta por la bóveda de crucería que cierra el atractivo y gran espacio de recepciones, y de la que hemos hablado, se enlazó perfectamente con el plano novecentista de la exposición, al que sirvió y cualificó plenamente, llegando a poner en duda la diferencia real entre racionalismo y novecentismo. La arquitectura de compromiso entre ambos tiene en él, en cualquier caso, su obra maestra.

Trabajo muy diferente en la carrera de Libera fue el de la *villa para el escritor Curzio Malaparte* (en Capri, 1938-1943), tanto por el propio tema como por una original aproximación a la idea del proyecto que convirtió la casa en una gran forma simple y abstracta, como si se tratara del final de la roca marítima en que se enclava y a la que se hubiera dado una tallada y geométrica forma final, no cúbica.

Concebida exteriormente como un *solarium* en forma de atalaya sobre el mar, bajo el que se encierra una vivienda y a la que se accede por una gran escalinata de planta trapezoidal que ocupa el ancho de todo un lado menor, fue tratada en su interior como un conjunto de habitaciones que, mediante sus



*Dibujo de la casa para Curzio Malaparte en Capri (1938-1943), de A. Libera*

ventanas, grandes pero puntuales, están «decoradas» con «cuadros» del mar. Es decir, no se dispuso para ella nada parecido a las corbuserianas «fenêtres en longueur», ni ningún mirador que atendiera preferentemente, o, casi exclusivamente, hacia las vistas marítimas, como en la arquitectura racionalista —o casi en cualquier arquitectura—, cosa que hubiera sido normal, sino que se limitaron puntual y eficazmente dichas vistas salvaguardando la idea de gruta o «búnker» que anima la idea del proyecto. Se trata de una de las producciones más originales, e incluso extrañas, de la arquitectura racionalista, y que conserva hoy parecido o superior interés.

La carrera de Libera posterior a la guerra europea no tuvo tanta significación como la de su etapa juvenil, aunque sí suficiente y cualificada actividad. Han de citarse, por ello, algunas obras de mucho interés, como son, en lo residencial, las *casas INA* en Trento (1949), la *unidad de habitación en el barrio Tuscolano*, Roma (1950-1954) y la *villa Olímpica* de Roma (1959-1960). En otros temas destacan el *edificio de oficinas en Via Torino* (1956-1958) y el *cine Airone en Via Lidia*, ambos en Roma (1953-1956). Profesor de las facultades de Florencia y de Roma en su madurez, murió prematuramente, a la edad de sesenta años.

Libera desmintió con su obra la idea —tan popularizada por la crítica moderna que llegó a constituir parte de la opinión «ortodoxa»— de la imposibilidad de realizar cualificadamente la arquitectura si ésta debía someterse a los criterios de representación que el régimen fascista promovía. El *edificio de Correos* en el Aventino y el *palacio de Congresos* de Roma demostraron y demuestran lo contrario, pues sería necesario mirarlos desde una óptica absolutamente tendenciosa y prejuiciada para no reconocer que dicho compromiso, sutil e inteligentemente asumido, adquirió en su caso un valor añadido indudable.

Ya la *casa del Fascio*, de Terragni, había sido una obra con respecto a la que podrían hacerse consideraciones semejantes, si bien ésta, por su mayor «ortodoxia» racionalista —esto es, por su mayor cercanía a las producciones corbuserianas y, en general, de la vanguardia— había sido admitida por la crítica con las concesiones que a veces se hacen a lo que se considera una excepción.

Pero es bien sabido cómo los compromisos de este tipo no fueron limitados a estos casos. Pueden citarse, por ejemplo, las interesantísimas obras de **Luigi Moretti** en el Foro Itálico: la *plaza del Imperio* (1937) y la *Accademia della Scherma* (1936), ambas de enorme calidad y que no fueron así enturbiadas por sus fuertes condicionantes ideológicos y estéticos, a pesar de que en ellos ha de incluirse la militancia del propio autor. Fue en otros casos, que luego veremos con cierto detalle, donde el compromiso explícito con un clasicismo modernizado hizo cambiar de modo más completo y condicionado la arquitectura de la nueva generación.

El resto de la práctica de la arquitectura racionalista fue escaso en cuanto a las realizaciones concretas, aunque fértil en proyectos de concursos y en otros muchos. Como gran obra aislada debe destacarse la ya citada *estación de Florencia*, de **Micheluzzi** (1933), y como obras de menor envergadura, pero de alta cualificación, las del *edificio Feltrinelli* en Milán, de Rogers y Belgiojoso (1935), las *palazzine* de viviendas en Roma de **Mario Ridolfi**, la *casa de la juventud en el Trastevere*, de **Luigi Moretti** (Roma, 1933), o el *dispensario antituberculoso en Alessandria*, de **Ignazio Gardella** (1938).

También pueden añadirse algunos de los edificios de la nueva Ciudad Universitaria de Roma (1934), conjunto de clasicismo simplificado, pero que incorporó edificios netamente modernos y muy logrados como la *Facultad de Física*, de **Pagano**, la de *Matemáticas*, de **Ponti**, y la de *Botánica*, de **Capponi**, obra esta última que tuvo notoria influencia en las facultades de Letras y de Derecho de la Ciudad Universitaria de Madrid y del arquitecto Agustín Aguirre.

El desarrollo de la arquitectura racionalista fue importante también, como ya se ha dicho, debido a los concursos y a los proyectos no realizados, en general, capaces de configurar, conjuntamente con las obras, una fuerte cultura interna, testimonio del grado de desarrollo moderno y de la alta calidad de la práctica proyectual de esta generación italiana, avance del interés y calidad que tendrían también en la etapa posterior al fascismo y a la segunda guerra mundial.



*Interior de la estación de Florencia  
(1933), de Micheluzzi*



*Detalle de la Facultad de Botánica de  
la Ciudad Universitaria de Roma  
(1934 y sigs.), de Capponi*

A los grandes concursos, como el del palacio del Littorio, concurrieron también con proyectos muy estimables Saverio Muratori, Samoná, Ridolfi y Moretti, entre muchos otros. Pero sería equivocado dejar de nombrar asimismo a otros arquitectos igualmente internos a esta cultura moderna, como **Piero Bottoni**, o como **Persico, Albini y Palanti**, autores de la *sala de estar, el estudio y la biblioteca de la V Trienal de Milán*. Franco Albini inició en aquellos años su especial y cualificada dedicación al interiorismo.

En cuanto al desarrollo de las ideas urbanísticas modernas, puede recordarse el gran proyecto llamado *Milano verde*, planteado en la zona Sempione de Milán y realizado por Albini, Gardella, Pagano y otros (1938).

Todo ello da testimonio de la fuerza que en la Italia del final del fascismo tuvo pues el desarrollo de la arquitectura racionalista, como ya se ha advertido. Y de que, si bien este desarrollo estuvo fuertemente mediatizado por la cultura ambigua que el régimen suponía, también fue en gran modo promovido y hecho posible por ella, llegando a constituir así uno de los episodios de la arquitectura moderna inmediatamente posterior a las vanguardias y anterior a la guerra de mayor valor entre los de la cultura occidental. La importancia y la condición sofisticada de la cultura arquitectónica italiana de posguerra debe sus sólidas bases a este importante período.

**4. 3. EL NOVECENTISMO EN LA ARQUITECTURA OFICIAL ITALIANA.—4. 3. 1. La Ciudad Universitaria de Roma.**—Nos habíamos referido ya a la *Ciudad Universitaria de Roma* (1934), de la que **Marcello Piacentini** (Roma, 1881-1960) fue arquitecto director del conjunto. Hizo también el edificio del *Rectorado* que preside la composición general, de un clasicismo simplificado de no mucho valor, pero de interés histórico, al menos en cuanto a la capacidad para representar la obra de este arquitecto, la personalidad académica y profesional de más poder e importancia real durante el final del fascismo.

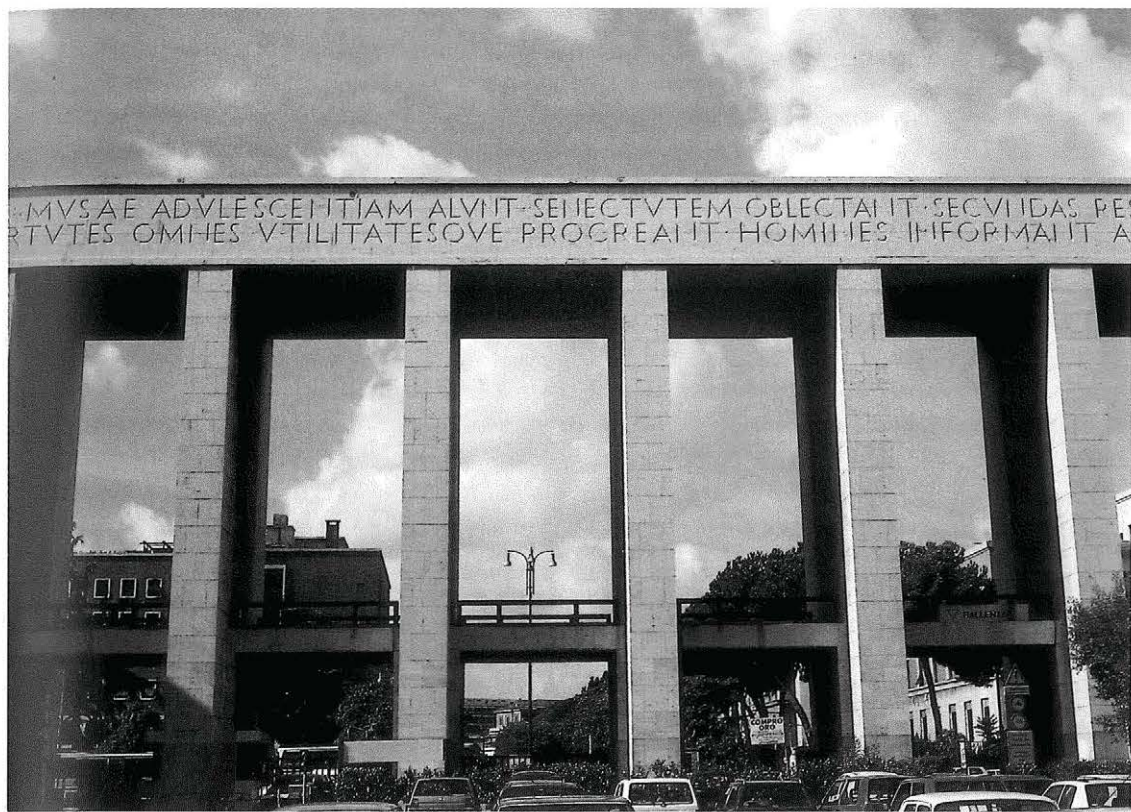
Marcello Piacentini fue el gestor de la política arquitectónica del régimen fascista. Practicó abundantemente el historicismo ecléctico en la primera parte de su carrera (se presentó, por ejemplo, al concurso para el *Chicago Tribune*, con un proyecto historicista a la americana, de poco valor), pero, en su posterior confrontación con el racionalismo ideó un novecentismo cualificado, que practicó asimismo con notable abundancia y con más fortuna que en su episodio ecléctico anterior.

Su obra de mayor envergadura fue la *plaza de la Victoria* en Brescia (1928-1932), amplia reforma urbana para la que hizo tanto el trazado como varios edificios, y que supuso una contribución bastante cualificada. Otra obra de notable importancia fue el *segundo tramo de la Via Roma* en Torino (1934-1938). Ha de citarse también como de notable interés la *iglesia de Cristo Rey* en viale Mazzini (Roma, 1931-1934), en una cierta línea con los maestros alemanes de la arquitectura religiosa emblemáticos en Böhm. Otras obras, como el *palacio de Justicia* de Milán (1931-1941, con E. Rapisardi), o la *Vía della Conciliazione*, en Roma (1934-1950) que destruyó los antiguos *borghi* para dar una perspectiva urbana a la plaza de San Pedro, fueron mucho menos logradas, sobre todo esta última, provocadora de una amplia polémica, y de agrias, aunque probablemente justificadas, descalificaciones críticas.

En la Ciudad Universitaria intervino también **Arnaldo Foschini** (Roma, 1884) con un logrado edificio de ingreso, el *palacio de la Higiene*, concebido al modo de unos «propileos» de acceso al conjunto, de bastante mayor interés que el rectorado de Piacentini. Foschini hizo también la más convencional *iglesia de la EUR-42*. Profesor de la Facultad de Arquitectura de Roma de 1924 a 1954, fue después de la guerra presidente del INA-CASA, contribuyendo a las realizaciones de viviendas sociales del llamado plan Fanfani.

La composición del conjunto de la Ciudad Universitaria, del propio Piacentini, es un ejercicio de *Beauxartismo* simplificado, que tiene buenas cualidades en su habilidad para proponer un espacio urbano muy unitario y definido, pero abierto y compuesto por edificios diferentes, y sin necesidad de





*Detalle de acceso principal a la Ciudad Universitaria de Roma por el pórtico del palacio de la Higiene (1934 y sigs.), de A. Foschini*

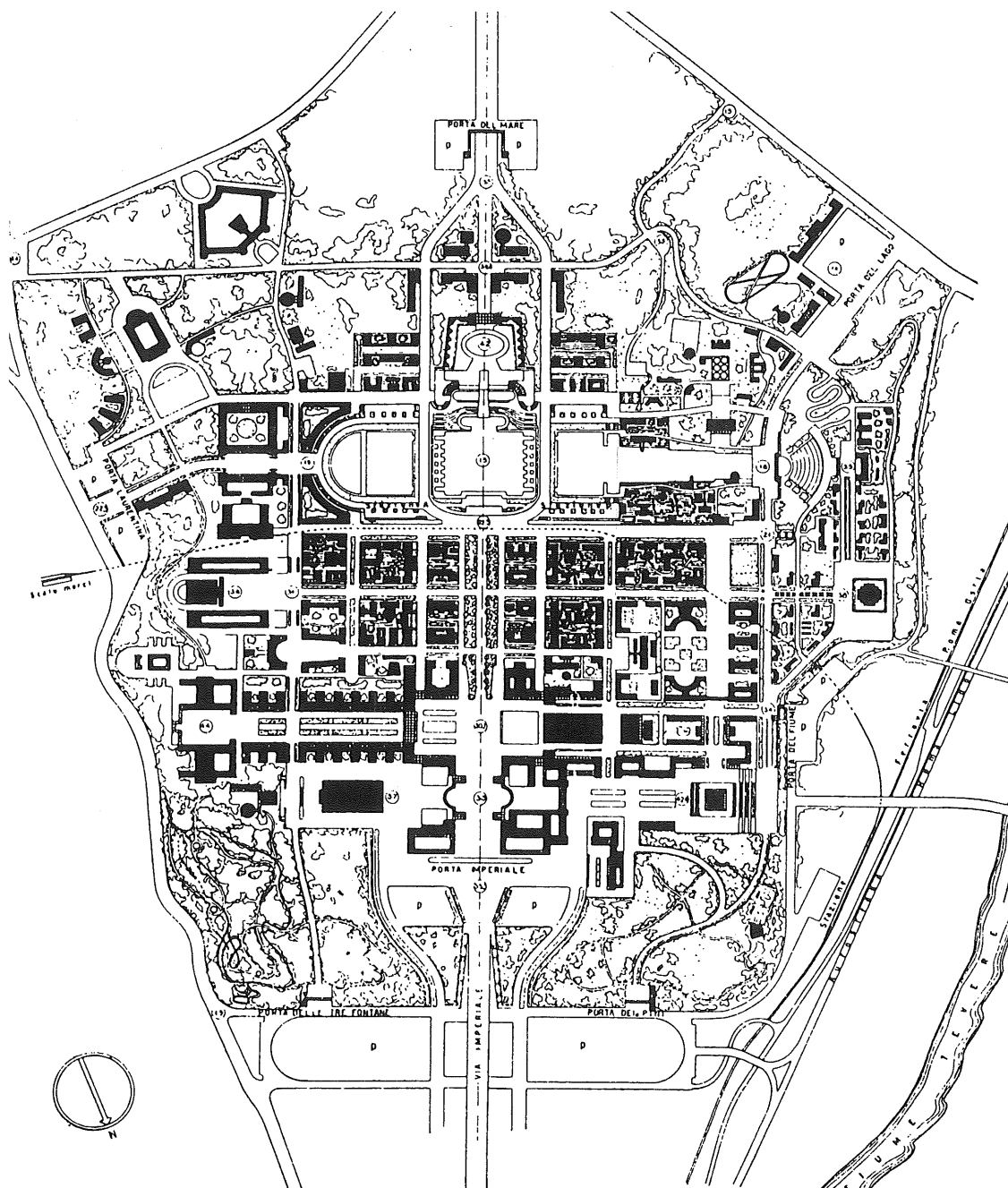
haber acudido a las convenciones académicas más tópicas. Incorporó con fortuna algunas de las facultades ya citadas antes como buenas obras racionalistas.

Tuvo cierta influencia en el proyecto para la *Ciudad Universitaria* de Madrid, aunque de escasa incidencia final, así como para la construcción del conjunto del *Consejo de Investigaciones Científicas*, también en Madrid, realizado por Fisac después de la guerra civil, directamente inspirado en su acceso por el pórtico citado de Foschini.

4. 3. 2. *Las ciudades de colonización y la EUR-42.*—Como operaciones urbanísticas y arquitectónicas de menor orden, pero muy expresivas del novecentismo influenciado por el racionalismo, y a las que no pueden negársele hallazgos figurativos y formales de interés, han de destacarse las ciudades de colonización construidas por el régimen mussoliniano. Resultado de concursos a los que concurren numerosos proyectos de valor, su construcción fue bastante abundante.

Ejemplos representativos son los de la *ciudad de Sabaudia* (1933-1934, de Montuori, Piccinato y otros), la de *Guidonia* (1937-1938, de Calza Bini, Cancellotti y Nicolosi) y la de *Carbonia* (de Guidi, Montuori y Valle). De entre las propuestas para los concursos que, por demasiado radicales en su empleo de la arquitectura racionalista, no triunfaban, es de gran atractivo la de Saverio Muratori para la ciudad de *Aprilia*, entre otras.

Pero la expresión más acabada del novecentismo moderado fue la urbanización proyectada para la *Exposición Universal de Roma de 1942* (EUR-42, 1937-1942), cuyo plano es también, como el de la Ciudad Universitaria, una modernización de los principios Beaux-Arts, en la tradición iniciada en Esta-



Planta definitiva de la EUR-42 (1938), de M. Piacentini y la oficina técnica de la exposición

dos Unidos por Burnham en torno al concepto de *City Beautiful*, pero, en este caso de mucho mayor tamaño y con intervenciones de una modernidad muy notoria que lo hacen bastante avanzado. Suponía la realización de una importante extensión de la ciudad hacia el mar.

El trazado fue ejecutado por Piacentini, Pagano, Piccinato, Rossi y Vietti, ordenando un gran área, que había de ser resuelta mediante edificios encargados a distintos grupos de profesionales, y para resolver los cuales se celebraron diversos concursos. En lo arquitectónico, el conjunto es un catálogo,



con mejor o peor fortuna, de unos intentos de modernización del clasicismo, y todos ellos concebidos con gran intención de monumentalidad. Algunos de ellos son de considerable calidad si se los compara con otros intentos semejantes europeos o americanos de la misma época.

En él se incorporó el espléndido *palacio de Congresos* de Adalberto Libera, que se situó formando un largo eje transversal con el edificio que puede tenerse por más intenso en cuanto a los descubrimientos figurativos de aquella singular y ambigua manera: el *palazzo della Civiltà Italiana*, de **La Padula** (que ganó el concurso de 1937 contra proyectos más modernos, de Banfi, Belgiogioso, Ciocca, Peressutti y Rogers; de Albini, Gardella, Palanti y Romano; o relativamente próximos, como el de Ridolfi, el de Moretti, o el de Baldessari), cuya expresión *metafísica* sigue siendo hoy de gran impacto, y que ha pasado a constituir una de las imágenes más definitorias de lo que se ha llamado la arquitectura «fascista».

Su absoluta pregnancia visual como imagen, su perfecta simetría y regularidad por todas sus partes, su acusada monumentalidad y el empleo del arco repetido como elemento compositivo único constituyeron los elementos con los que se logró su atractivo, al mismo tiempo que las razones por las que fue odiado, y hasta casi temido, como imagen tenida por «fascista».

El conocido crítico Bruno Zevi interpretaba dichos instrumentos como la «maldad» arquitectónica más exacta, habiéndolo denominado como «l'orrendo colosseo quadratto». Una crítica injusta, típica



*Palazzo della Civiltà Italiana en la EUR-42 (1937 y sigs.), de La Padula*

camente doctrinaria; pero no tanto porque el edificio pudiera considerarse desacertado, como podría hacerse justamente, sino porque, al identificar erróneamente ideología y arquitectura, sin aceptar que entre ambas pueda existir una independencia de valores tan intensa, incluso, como la aparente coherencia con que ésta representó aquélla, el juicio arquitectónico quedaba prendido de dicha coherencia como una conclusión definitiva que impidiera toda otra opinión que no fuera la de reconocer su exactitud.

El edificio tuvo influencia en la España de posguerra y, concretamente, en la primera arquitectura del joven Francisco de Asís Cabrero, el más afín a este tipo de obras de entre los jóvenes arquitectos españoles del momento que fueron en nuestro país los pioneros de la modernidad. Frente a la reaccionaria y decadente situación de la arquitectura española de la época, el edificio de La Padula representaba para Cabrero, precisamente, la arquitectura moderna. Su atractivo ejercicio para la cruz del Valle de los Caídos se basó, en cierta medida, en la imagen del romano *palazo della Civiltà*.

En cuanto a los ejercicios más académicos, esto es, de un clasicismo moderado que no puso en duda sus propias bases, y que configuraron la parte central, más representativa y notoria, de la gran urbanización de la EUR, sin duda la actuación más cualificada fue la debida a los jóvenes arquitectos **Ludovico Quaroni y Saverio Muratori** (asimismo con la colaboración de Moretti) en la *plaza Imperial* (1938-1942), cualidades que la crítica italiana les ha reconocido desde antiguo con asombroso acuerdo, y sin duda llevados por el atractivo posterior de dichos personajes.

Fue este un ejercicio clásico singularmente delicado, resuelto de forma sutil, sin acudir a las convenciones, y próximo así a los ejemplos del clasicismo nórdico, cuyo estudio había sido especialmente realizado por Saverio Muratori, uno de los más conspicuos arquitectos, pensadores y profesores de la Italia de posguerra.

Como conjunto, la urbanización de la EUR-42 fue sin duda el intento occidental más completo y valioso de este modo de academicismo tardío y modernizado, muy condicionado por la representación del poder político, pero que significaba igualmente la expresión de una cierta resistencia a la arquitectura funcionalista, vigente en la conciencia de algunos profesionales. O, si se prefiere, la necesidad de un acuerdo operativo entre el academicismo de un Piacentini y la modernidad de un Pagano.

La cultura italiana produjo, en suma, tanto la única aventura colectiva densa y valiosa emprendida con la arquitectura racionalista después de las vanguardias, intensamente asumida hasta el punto de generar un modo propio, como una postura de academicismo moderado estimable e, incluso, creativa. La convivencia entre estas dos posiciones fue, desde luego, fundamental para el relativo éxito de la segunda: el clasicismo se alimentó de la arquitectura racionalista, incluso de la forma más directa posible, en cuanto que muchos de los jóvenes que protagonizaron la modernidad tuvieron que trabajar en aquél.

Salir del paso con bastante fortuna de los intensos condicionantes que debieron aceptar constituyó, en todo caso, el mérito de las muy diversas gentes de aquellos momentos.